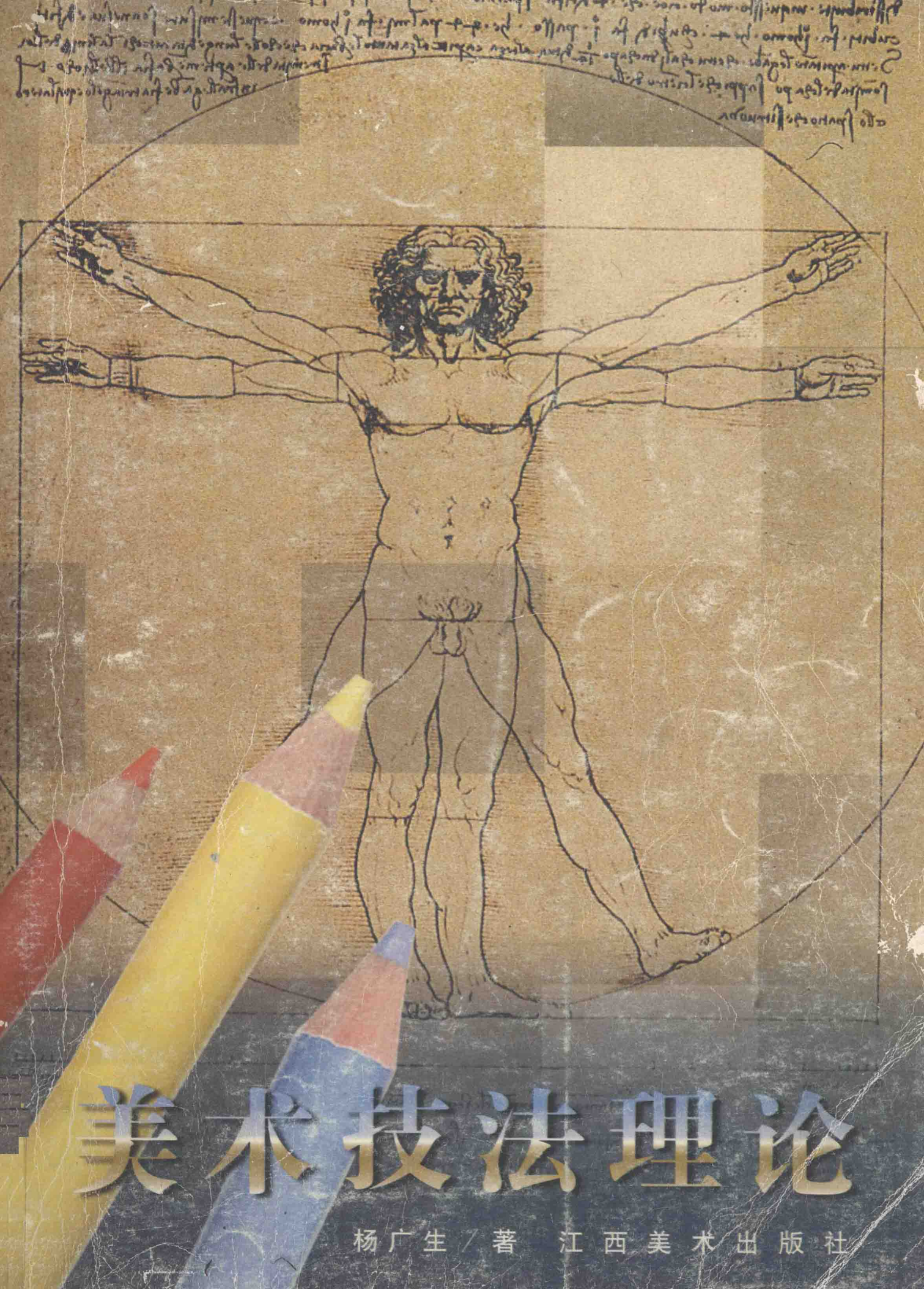




美术技法理论

杨广生 / 著 江西美术出版社

美术技法理论

杨广生著
江西美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

美术技法理论/杨广生著. —南昌: 江西美术出版社,
2001. 4

ISBN 7—80580—749—3

I. 美... II. 杨... III. 技法(美术) IV. J08

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2001)第 23415 号

责任编辑/刘熹奇

封面设计/王洪波

美术技法理论 杨广生著

江西美术出版社出版

(南昌市新魏路 17 号)

新华书店发行

江西青年报社印刷厂印刷

开本 850 × 1168 1/16

印张 9.5

印数 3 000

2001 年 4 月第 1 版

2001 年 4 月第 1 次印刷

ISBN7—80580—749—3/J · 710

定价:20.00 元

目 录

第一章 构图

第一节 构图的作用与意义	3
第二节 构图法则	5
一、主次	5
二、虚实	8
三、疏密	10
四、动势与画面视觉的倾向	12
五、均衡	18
六、简洁	23
七、对比	27
八、比例	31
九、和谐	33
十、节奏	37
第三节 构图的类型	40
一、以线性分类的构图	40
二、以形分类的构图形态	48
第四节 画面分割	55
第二章 解剖	
第一节 人体解剖知识应用的历史	59
第二节 人体解剖知识的认识	67
一、人体骨骼	67
二、人体肌肉	82
第三章 透视	
第一节 透视的认识方法及意义	101
第二节 基础透视的概念与关系	106
一、基本概念	107
二、观察方法	107
第三节 平行透视	110
一、平行透视的概念	110
二、平行透视的特点	110
三、平行透视的画法	111
四、平行透视在绘画中的应用	113

第四节 成角透视·····	114
一、成角透视的概念·····	114
二、成角透视的特点·····	114
三、成角透视的画法·····	115
四、成角透视在绘画中的应用 ·····	124
第五节 倾斜透视·····	125
一、倾斜透视的概念·····	125
二、斜面透视的特点·····	125
三、平行斜面阶梯的画法 ·····	125
四、成角斜面阶梯的画法 ·····	127
五、仰视或俯视所看到的倾斜透视变化的特点 ·····	127
六、利用测点法的俯、仰透视图画法 ·····	129
七、倾斜透视在绘画中的应用 ·····	130
第六节 曲线透视·····	131
一、曲线透视的概念·····	131
二、曲线透视的画法·····	131
三、曲线透视的特点·····	133
四、曲线透视在绘画中的应用 ·····	135
第七节 阴影透视·····	136
一、阴影透视的概念·····	136
二、阴影透视的成像原理 ·····	136
三、阴影透视的画法·····	138
四、阴影透视在绘画中应用 ·····	141
第八节 反影透视·····	142
一、反影透视的概念·····	142
二、反影透视的原理·····	142
三、反影透视的画法·····	142
四、反影透视在绘画中的应用 ·····	144
后记 ·····	杨广生

第一章

构图

第一节 构图的作用与意义

在绘画艺术中,艺术家为了表现一定的艺术内容,于一定的画面空间内,运用审美的原则和方法安排和处理形象、符号的相互关系,将个别单独的局部形象、符号组成有表现力的艺术整体。在这一过程中,由于客观对象的自然形态纷纭杂存,为了有效地组织画面必须对这些形象进行整理、加工、组织和安排,才能达到创作的目的,构图就是这一实施过程的具体体现。

在绘画创作中,构图的好坏往往对一幅作品起着关键的作用,就好像下棋,最先数子的布置关系着全局胜负。假若构图杂乱无章,要很好表现其内容是不可能的,所以古今中外的画家都非常注重构图。

中国古代有许多关于构图的论述。东晋顾恺之认为“置陈布势是达画之变”,南齐谢赫的六法论特别强调“经营位置”。这里的“置陈布势”、“经营位置”就是我们所说的构图。“置陈”是指画中形象的位置陈列,“布势”则体现构图气势的骨架分布,也就是各个体、形、色内在的交流、汇合、奋发、运动等内在规律,所以布势是画家的思索和感动的具体化和形象化,它往往体现了画面形象整体安排的倾向性与内在力量。“置陈”以“布势”为目的,“置陈布势”和“经营位置”都是强调构图的作用。在具体方法上,清方薰在《山静居画论》中主张作画构图要“随势生机,随机应变”。清沈宗骥在论布局的方法中说:“凡作一图若不先立主见,漫为填补,东添西凑,使一局物色各不相顾,最是大病。”好的构图“总有一气贯注之势。密不嫌迫塞,疏不嫌空松。增之不得,减之不能,如天成,如铸就,……”清蒋骥在《读画纪闻》中认为“山水章法如作文之开合,先从大处定局,开合分明,中间细碎处,点缀而已。若从碎处积成大山,必至失势”。宋李成的《山水诀》则要求“凡画山水,先立宾主之位,次定远近之形。然后穿凿景物,摆布高低”。像宋代郭熙在《林泉高致》中提出的“经营下笔,必合天地”。清蒋骥在《读画纪闻》中提出的“布置章法,胸中以有胆识为主……”王伟所强调的“意在笔先”则是下笔构图之前,必先“立意”,使心与

神会,物我合一。只有对自然界、人生界的种种事物、现象有某种理解、某种感情之后,才有可能确定具体的对象,寻找到合适的构图,把自己的认识表达出来。

所以创作者必须使自己立意在先,当所孕育的作品立意成熟后,方能落笔。倘若胸无成稿,随意涂抹,东拼西凑,就达不到表达的意图。

创作时特别要注意构图的基本法则,如主次的配合,虚实、疏密的变化,动势的安排,画面的平衡,相互的位置,作品的和谐,以及空间的表现等。只有这样才能做到构图完密,勿用增减改移。至于构图的过程,当从大处着眼,小处入手,精心规划,合理安排。

西方画家对构图特别看重。马蒂斯认为构图就是画家用来表现情感的各种元素,依照装饰意味,适当地排列起来的艺术。在一幅画中每一分离的部分都应该看得清楚,无论主要的或次要的,各占最佳位置。马蒂斯还特别强调,凡是在画幅中一切没有效用的东西,都对画面有害,一件艺术品即暗示全部的和谐。

从一般意义来说,构图可分为广义与狭义两种。广义的构图指创作的全部过程,即从构思到作品完成的“立意”、“为象”、“置陈布势”、“写形”、“貌色”……等所形成的一种含有造型意义的画面组合、构成关系,其中也包括了作者的思想、感情等一系列艺术活动在画面表现上的体现。狭义的构图即是专指“置陈布势”、“经营位置”而言,强调的是一幅画的构架。正如一座房子的构架、人体的骨骼所起的作用一样,只有构架确定好了之后才有可能将错综复杂的结构有机地统一在一起。

从古至今,无数艺术家创作了形形色色、浩如烟海的艺术作品,这些作品的构图就像棋局千变万化,各自按照自己的创作意图遵循着各自的创作规律,使作品形象得到了很好的体现,所以构图就是刻意求新的创作过程。图1至图9是画家作画之前的小构图,通过这些构图小稿,画家就比较容易把握整体的画面关系。

为了不落前人窠臼,理应避免设置各种条条框框、清规戒律来束缚自己的手脚。但是,事物总是有一定规律,尤其在学习阶段,这些规律我们往往无法回避,不是自觉地、主动地、灵活地运用,就是盲目地摸

4/美术技法理论

索。为了有效地达到学习的目的，在一定时间一定阶段内，我们有必要了解学习这些规律，以便指导我们的创作实践。



图 1



图 2



图 3

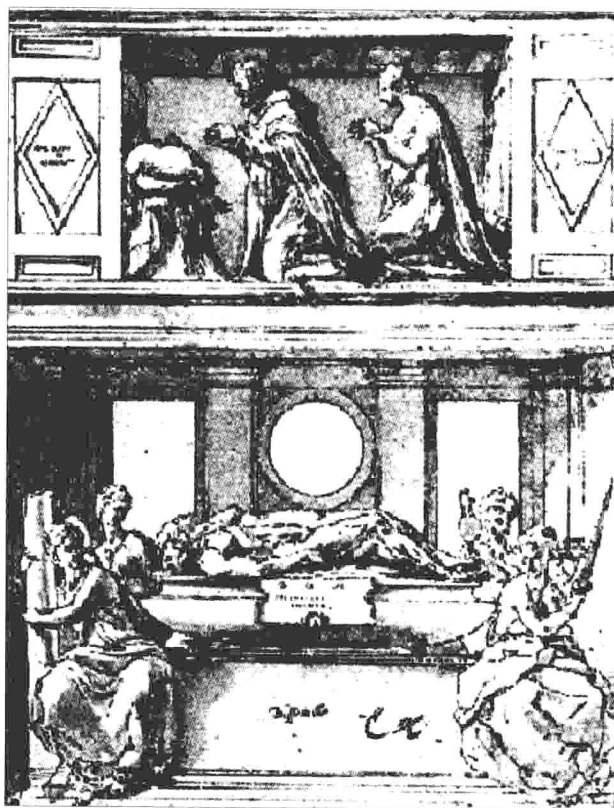


图 4



图 5



图 6



图 8



图 7



图 9

第二节 构图法则

一、主次

一支曲子要有主调，一出戏剧要有主角，一幅图画亦得有它的主题内容、主体形象。主次关系是一件艺术作品的根本关系，离开了主次要获得整体性的效果，比较鲜明地显示美的规律与特征根本不可能，所以主次变化乃是构图的基本法则之一。对于主次的强调，宋郭熙在《林泉高致》中说“大山堂堂为众山之主，所以分布以次冈阜林壑，为远近大小之宗主也”。“山水先理会大山，名为主峰，主峰已定，方作以次近者、远者、小者、大者”。明汪氏《珊瑚网画继》说“画有宾主，不可使宾胜主”。宋李成《山水诀》说“凡画山水，先立宾主之位，次定远近之形，然后穿凿景物，摆布高

低”。在绘画中“主”与“次”是主要表示主要和附从的关系，通常主要对象从主要位置上得到体现。如果不将主要部分置于重要的位置，就很难显出主题所在，而且一件作品很少同时出现两个主要对象。即使同一对象有时也有主色、主线、视觉中心等区别。因此在描写对象时，必须“宾主要序”巧妙地配合。

画面上重要的位置有人认为基本上有两种情形，其一是把画面组合成井字形，图 10 中 a、b、c、d 四点就是主题的理想位置。如法国画家普桑的《埃利埃兹尔和丽白卡》（图 11），画中人物组合与环境的关系正好构成井字形，画面中心也正好在 a、b、c、d 四点上，这种构图使画面主题突出，达到生动平稳的目的。元姚廷美的《雪江鱼艇图》（图 12），树与山的画面组合其主体位置也正好在井字形的 a、b、c、d 四点上，这种构图方式使树与山有机地结合在一起，从而展现了一幅优美的山水图卷。其二是有如两橄榄球形区域（图

6/ 美术技法理论

13)。尼德兰画家鲁本斯的《农民舞蹈》(图 14)的主体形象正好在这个区域范围内 a、b、c、d、e、f、g、h、i 九点上,在这个范围内舞蹈者手拉手的组合成一个环行,伴随着欢快的舞步,画面热烈而奔放,交织出一幅生动的农民舞蹈场面。

主要形象除占有重要的位置之外,往往分量较重,色彩较为鲜明,笔触、结构较为严谨,姿态、气势较为突出。

法国画家慕里欧的《小乞丐》(图 15)在主次的处理上强调主体人物的形象特征,利用光线的特殊作用把画面的气氛烘托出来。所以小乞丐在强烈光线的作用下显得极为突出,而次要的部分全部隐藏在虚的暗部。也有反其道而处理主次关系的,在画面上虽然同样把主题放在主要位置,但却把主题单纯化,而背景或次要的部分画得复杂精细,不论在笔触、色彩、形状……等皆极繁复。如法国野兽派画家马蒂斯的《花坛前的女人》(图 16),画中主体裸女形象以极简单的造型、单纯的颜色、简练的笔触加以概括,而背景与地面却显得复杂得多,色彩亦强烈鲜明。这种表现目的是通过复杂来衬托简单,使画面构图打破常规。所以我

们说,主次关系是画面的重要关系,主体内容是画面刻画的重点,也是表达的中心。画面次要的部分是主体的陪衬,是丰富画面主体内容的。只有主次处理恰当,安排合理,画面上才能显得丰富多彩,具有表现力。

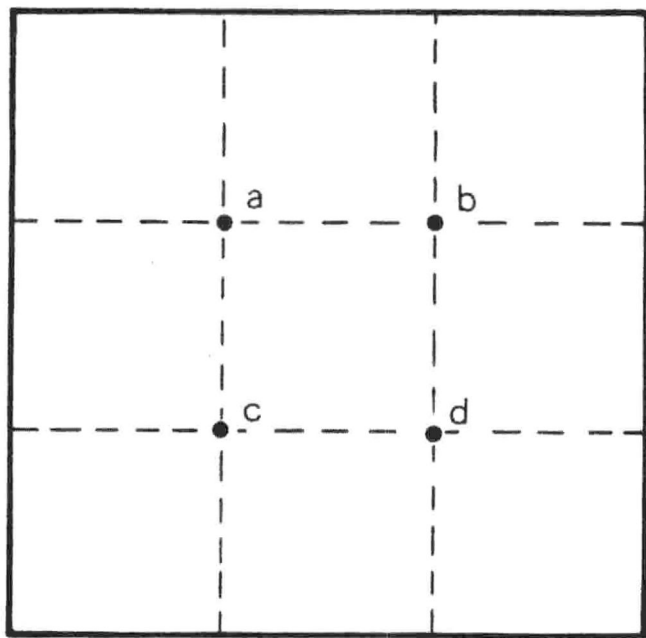


图 10

图 11





图 12

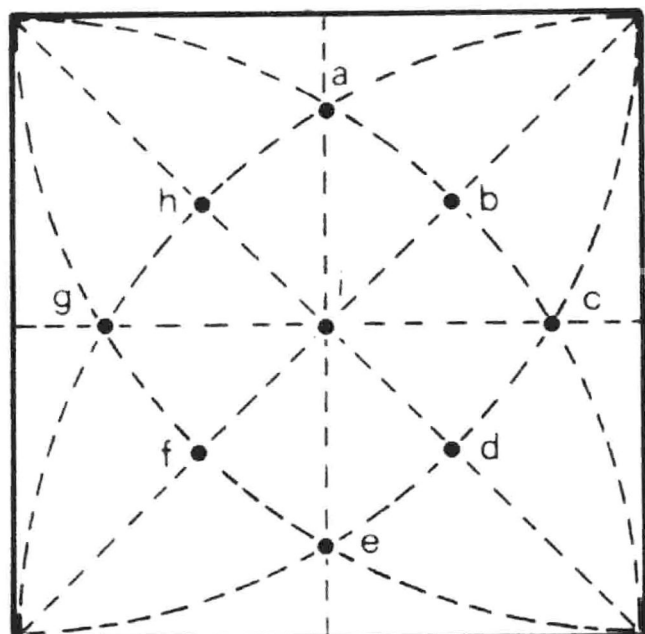


图 13

图 15



图 14

图 16



二、虚实

虚实的相互作用是中国绘画构图的重要方面,也是中国绘画的特色之一。

中国画作为中国传统文化的产物虚实有着深刻的内容,它不仅体现了中国先人模糊的、整体性的、形象化的思维方式,而且虚实也可渗透到生命现象所接触的一切领域,由此演化出一系列对可知或不可知生命现象的解释。在绘画表现中,离开了虚实,所谓象、意、境的概念将失去灵魂,缺乏生命力,也就无所谓艺术表现可谈。因此,对虚实的把握、理解,尤其对虚实本质意义的追问、探索,都有助于深化创作主题,达到对艺术根本意义的认识,完成艺术表现的最终目的。

中国人最善运虚以入实,运无以入有的艺术表现形式。中国戏剧的舞台不重布景,舞台上如虚堂、空庭都是通过人物的表演达到的。演员的动作与表情,也多用象征手法,如持鞭马走、排手门开、掩袖啼而无泪等。这些环境与表演给我们“似实而虚,似有而无”的效果。所以中国人作画,在构图上往往预留天地,于不着笔墨的虚白处,造成山川、人物、灵气往来的空间,达到一种既存乎世间,而又超脱世间的境界。同时也追求一种笔不到意到,意不到神到的虚实效果。故清蒋和学在《书杂论》中说“山水篇幅,以山为主,山是实,水是虚。画水村图,水是实,而坡岸是虚”。“大抵实处之妙,皆因虚处而生,故十分之三天地布置得宜,十分之七在云烟锁断”。“树石布置须疏密相间,虚实相生,乃得画理”。清秦祖永在《绘事津梁》中则说“章法位置,总要灵气往来,不可窒塞。大约左虚右实,右虚左实,……”等等。

中国绘画中有大量采用虚实的方法处理画面、处理构图的作品。齐白石的《群虾》(图 17)在画面中齐白石先生充分地利用虚实的构图手法,把虾在水中畅游的神态淋漓尽致地表现出来,而画中的水实际上全是空白。王石谷的《访甘风子渔庄秋季图》(图 18)天水用虚的空白表现,山石、村舍有机地融入大气之中,组合成一幅烟锁雾绕的山村美景。

西方绘画所要求的整个画面皆涂满而不留空白,他们强调透视的作用,以前后、主次、轻重、强弱变化来体现虚实的关系,所以他们的虚实是在一定条件

下,一定范围内实现的。

印象派画家莫奈的《日出·印象》(图 19),是画家走入自然,追求转瞬即逝的户外光效果的代表之作,他尽量避免定型的构图,而追求偶发、率意的效果。所以《日出·印象》以朦胧的晨雾作为虚实的最主要依据,通过画面自由、随意的笔触来突现主题,表达画家对自然的瞬息印象。自印象派以后的当代西方绘画,如果我们把抽象画纳入虚实表达之中来考虑内容就丰富得多。如果说西方传统绘画是实的表达,当代西方绘画则是虚的言说。我们从大量抽象绘画中可以明显地看到这点。当代绘画构图充分体现随意性、自由性的特点。西班牙超现实主义画家米罗的抽象画就是这种情况。他的画面强调一种虚的无意识与非逻辑心灵的创作冲力,构图用点、线、面的图形组合,探测一种不可见领域的视觉世界奥秘,如《星座:逃亡的阶梯》(图 20)。



图 17



图 18

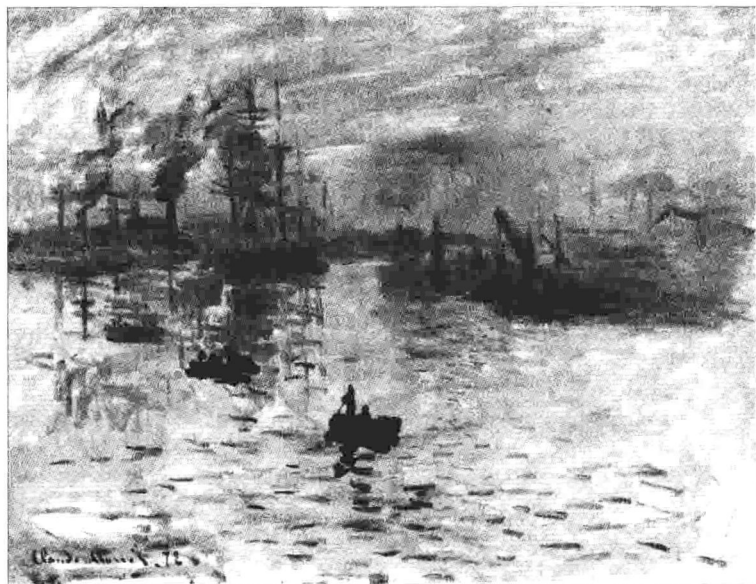


图 19



图 20

三、疏密

在构图中,任何表现方法都与疏密有关。一幅作品倘若平均对待、平铺直叙、结构松散、杂乱无章很难称得上是一幅优秀的作品。所以古今中外,对疏密的布置,有较多的论述与表现方法,且各家均有独到之处。明龚贤在《画诀》中说:“四树一丛添叶式,此四树一丛,三树相近,一树稍远。”又“如三船同行,一船独,二船稍近”。所谓的三树相近,一树稍远或一船独,二船稍近就是我们所说的疏密问题。清蒋和学在《画杂论》中认为“树石布置,须疏密相间”。清初恽南田在《画跋》中记载“文征仲述古云:‘看吴仲圭画,当于密处求疏;看倪云林画,当于疏处求密’”。清方薰在《山静居论画》中认为“林木塞实,不疏通不易布景也。然画丛树亦必须有穿插疏密之势,山溪村落,亦易于隐现出之”。所以在中国画中比较强调疏密的安排,尤其强调“疏处用疏,密处加密”,“繁不可重,密不可窒”,“聚则宜垒垒,散则为星星”等等。

实际上,我们通常所说的疏密就是分散与集中的关系,这种关系就像音乐中的节奏,通过节奏或紧或松的变化,让倾听的人沉浸在轻、重、疾、徐、抑、扬、顿、挫不断交互之中。频密处,使人因而深深地被引导到一个厚重、复杂、缠绵、紧凑的境界。也就是那些疏落、沉着、平静的地方,又能令人获得暂时的松弛,同时又预伏未来音调的转换,因而促使节奏更为突出。

中国的画家很善于应用疏密的方法处理画面。黄秋园的《庐山高》(图21)就是运用密集的笔触皴擦出庐山的厚重,在凝重的重叠山形中挤出一线飞瀑而体现庐山的高耸,同时也使山与瀑布形成疏密变化而丰富主体内容。徐悲鸿的《晨曲》(图22)画中麻雀与枝干疏密安排上极为成功。麻雀有十八只之多,枝干错综复杂,但经作者独运匠心的安排,空疏中紧密自见,密实处疏落俨然,使整个画面于清新中透着掩不住的闹意。齐白石的《樱桃》(图23),其画面的疏密变化体现在组合的关系之中。盘中的樱桃密集的堆积与散落在盘外零落樱桃形成鲜明的对比,使画面生动有趣。赵之谦的《千秋万岁桃图》(图24)与《百子图》(图25),密集的树叶与仙桃及其他果实所构成画面有趣的疏密组合,使画面组织既紧凑严密而又轻松活泼。

西方绘画的疏密变化虽然不如中国画来得明显,

但在构图上对疏密的把握也极为重视。法国画家德加的《勒伯迪街上剧院内的练舞场》(图26)里人物组合是以教练一方为密集处和表演者单独一人形成疏密对比的,其中多数人的一组又形成相对的集中产生新的疏密关系。法国画家塞尚的《厨房的桌子》(图27),这幅画中的水果、罐头、篮子表面上看来是不经意地散落在桌子上,实际上是作者精心安排的结果,其疏密变化通过大小不同形状的有机组合,更见出画家解构组合的真实用心。

总的来说,画面的疏密是处理画面繁简的学问,繁并非将物象铺满画纸,而是要密处求疏,尽管画面显得繁复,但亦有疏空之处。简并非画面空虚,而是在感觉上画面显得空疏,但疏中有密的组合,只有这样画面才能变化无穷。所以通常作画要疏密有致,松、紧、聚、散合理,才能避免平均、刻板等画面单调的毛病。

在疏密的处理中,空白的留取在中国画的构图中起着极为重要的作用。中国画强调“虚实相生,无画处皆成妙境”,这些无笔墨的空白处正像文章中的“言外之意”,音乐上的“休止符”,是人的性灵与思维恣情地奔驰,而获得无穷的妙悟的地方。它所蕴涵的哲理与禅宗的宗旨“不立文字”有相同之处。禅表面的“不立文字”,并非不使用语言文字,而是强调一种领悟,这种领悟是无法用语言表达的,只有达到了这种境界,才能把握禅的根本。绘画亦是如此。一种表达到了极限,也只有展开布白来寄其无尽之意。正像你有千万万语而无法倾诉时,最好的办法就是什么都不说,此时才能达到无声胜有声的目的。所以画中的空白就是欣赏者与创作者会心微笑之处,是作者的“象外之画”亦是欣赏者静思领悟之所。

中国绘画的空白正好给予任何画面以一种永不抵触的包容性,它不仅可与画面的其他形象产生对比或调和的作用,而且往往起到暗示的效果,使观者根据画面明显表示之处而产生联想,或作为一片天空、一江春水或成为依稀的远景。这种象征的手法,不仅开拓画面的境界,同时也扩大了观者的视线,有些部分尚能助人思想,了解弦外之音,画外之意。所以画面的空白,是画面的气机所在,龙脉所在。八大山人的《仿天池墨鸟》(图28),构图不仅充分地利用荷叶浓淡

变化与茎干穿插来分割画面空间的关系,而且通过低垂颓唐的荷叶表现作者一种冷落、凄凉、孤傲的心理。这种形象的处理增强了画面的心理压力,虚实关系在大面积的空白处得到了有效的阐发。

画面空白是处理画面疏密变化而得到的。一般来

说从画面需要出发,只要构图配合合理,就能达到预期的效果。中国有句常话,疏要能疏到“可走马”,密要能密到“不通风”。疏密有致,自成妙境,疏密失宜,画面呆板。



图 21



图 22

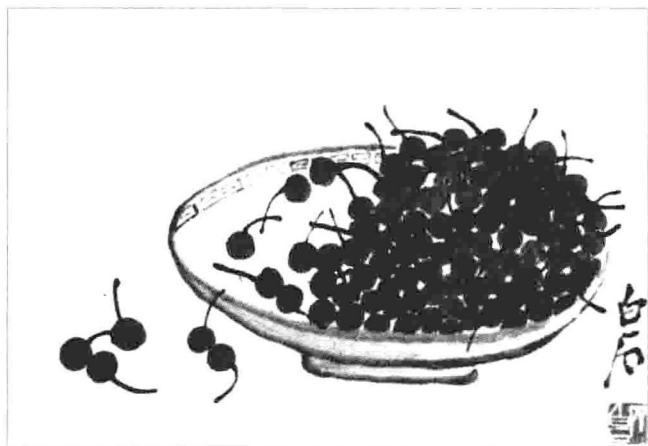


图 23



图 24



图 25

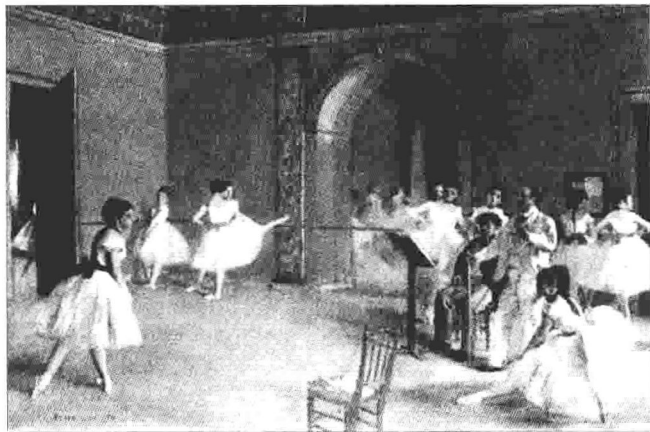


图 26



图 27

四、动势与画面视觉的倾向

一幅作品是否具有表现力，与构图时是否注意动势与画面的视觉倾向有着密切的关系。这种关系是画面活力所在，它不仅体现在画面的形式之中，而且也存在于知觉对象或心理意象的心理感受之中。这种心理感受在强有力的视觉冲击力面前领悟画面的精神，所以达·芬奇会说：“人像里若缺乏这种动感（动势），就是双重的死亡，最先是虚构上的死亡，再者它在观众之精神及身体上，均不表示出运动感来的话，那就是再一次的死亡。”罗马左乔凡尼·保罗也认为“绘画，它可能拥有最大的美与生命，是来自动感的表现上，画家称此为绘画之精神”。他举例，没有一种形态比火焰的形态更能适切地表现出动感，因为火焰用其圆锥或尖端把空气分割，上升到属于自己的世界领空，故具有此种动势的人物乃是最美的、最有生命之造型。所以西方画家在构图上比较强调视觉倾向对画面内在意义的把握与理解。

中国古代画家也强调动势在绘画实践中的应用。明赵左在《论画》中说：“画山水（大幅）务以得势为主。山得势，虽颖纤高下，气脉仍是贯串；林木得势，虽参差向背不同，而各自条畅；石得势，虽奇怪而不失理，即平常亦不为庸；山坡得势，虽交错而自不紊乱，……”魏晋陆探微在《画赞》中谈到“论画壮士有奔腾大势”，论三马“其腾绰如蹶虚空，于马势尽善也”。明董其昌在《书旨》中则认为“古人运大幅，只三四大分合，所以成章，虽其中细碎处多，要以取势为主”。上述的论述都深刻地阐明了动势与画面视觉倾



图 28